

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016
Varia

Javad Zeiny, *Le cinéma iranien, Un cinéma national sous influences, De 1900 à 1979*

Paris, L'Harmattan, 2015

Carine Bernasconi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5216>

DOI : 10.4000/1895.5216

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 220-222

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Carine Bernasconi, « Javad Zeiny, *Le cinéma iranien, Un cinéma national sous influences, De 1900 à 1979* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5216>

© AFRHC

durée», on s'aperçoit à quel point la pratique philosophique de Bergson s'apparente au cinéma, à condition bien sûr que celle-ci ne soit pas du divertissement. En présentant la méthode bergsonnienne de l'intuition comme une capacité de saisir des durées différentes, c'est-à-dire des formes temporelles différentes, l'auteure suggère (implicitement) une forte analogie avec l'expérience cinématographique. À travers le montage, le mouvement des plans et tous les autres moyens de créer des rythmes spécifiques, le cinéma s'apparente à l'exercice de la pensée qui utilise des images pour saisir toutes les formes temporelles (qualitativement différentes) de la réalité qu'on veut décrire. Elle écrit : « Les déterminations de la durée qu'élabore Bergson ne se réduisent pas aux concepts de l'un et du multiple, mais se présentent comme des qualificatifs immanents du temps : le rythme, la tension, la contraction et la détente, l'accélération et le ralentissement, etc. » (p. 199). Et pour se représenter ces différentes formes (que Maldiney, puis Deleuze appelleront « rythmes »), il est nécessaire de se servir d'images, puisque ces formes ne peuvent pas avoir la fixité des concepts. Et puisque la réalité consiste essentiellement en des formes temporelles diverses, on comprend aisément que Deleuze a pu s'appuyer sur la pensée de Bergson pour penser la nature du cinéma. Ces considérations sur le cinéma sont à l'horizon du livre de Podoroga ; elle n'en parle pas elle-même, mais elles constituent pour ainsi dire leur prolongement le plus évident.

L'enseignement le plus frappant de cet ouvrage est peut-être celui de l'importance de la dimension visuelle de la pensée. À quel point la visualisation peut, non pas simplement aider à saisir des concepts, mais plutôt rendre possible leur saisie en posant un cadre dans lequel les concepts font sens. L'auteure montre comment Bergson a remis cet ouvrage-là sur son métier de philosophe plusieurs fois à nouveau, d'abord pour penser l'expérience de la durée elle-même, puis le rôle de la durée dans la perception et la mémoire, et enfin la temporalité du cosmos lui-même à travers l'image de l'élan vital. À chaque fois, il a renouvelé

le cadre visuel de la pensée pour permettre la saisie des différentes modalités de la durée et épouser ainsi le caractère mouvant de la réalité elle-même. Podoroga montre parfaitement la rigueur propre de cette démarche.

Stefan Kristensen

Javad Zeiny, *Le cinéma iranien, Un cinéma national sous influences, De 1900 à 1979*, Paris, L'Harmattan, 2015, 300 p.

Dans cette étude qu'a préfacée Jean-Luc Godard, Javad Zeiny pose la question de l'existence ou non d'un cinéma national iranien qu'il définit comme suit : « Nous appelons le cinéma national iranien un cinéma qui est capable de montrer la vie, ainsi que la manière de vivre des Iraniens, à une période spécifique du temps (de l'Histoire), qui est sa date de réalisation. Ce cinéma national doit être capable de représenter le pays aussi bien au niveau économique que social, politique et religieux ». Cette définition apparaît d'emblée comme réductrice puisqu'elle ne concerne que les aspects intrinsèques des films, à savoir la représentation de la société iranienne, excluant volontairement des critères tels que le lieu de production, de tournage, la provenance des financements ou la nationalité du réalisateur. Et bien que de telles informations soient soigneusement mentionnées tout au long de l'ouvrage, elles ne rentrent pas dans la définition du cinéma national.

La question du national sera donc traitée sous un angle unique, c'est-à-dire la manière dont les films iraniens intègrent les influences étrangères – la production occidentale y tient une large place avec les cinémas américain, italien et français – et si, malgré cela, le cinéma iranien parvient à conserver, ou même à se créer, une identité nationale propre. En cinq chapitres, l'auteur cherche donc à repérer, au sein de la production iranienne d'avant 1979, l'adéquation entre les représentations dans les films et la réalité de la société iranienne de cette époque.

Consacrée à l'histoire culturelle de l'Iran, la première partie comprend des remarques précieuses

sur la pratique de la salle de cinéma depuis 1905 et la place du cinématographe dans la société iranienne – particulièrement en regard des spectacles populaires – rappelant qu'il s'agit d'un appareil importé de l'étranger ayant par conséquent suscité une certaine méfiance. Ce chapitre met au jour les fondements de la production nationale, à savoir une infrastructure trop pauvre qui oblige les réalisateurs à travailler ailleurs, dans les studios indiens pour *Dokhtar Lor* (*la Fille Lor*, Abdolhossein Sepanta, 1932), le premier film parlant du cinéma iranien. Le rapport avec l'étranger apparaît donc au départ comme inévitable, voire vital, pour la naissance d'un cinéma iranien.

S'intéressant aux pratiques de production, de diffusion et de réception dans l'Iran des années 1920 à 1950, l'auteur propose des chiffres éloquentes sur les films projetés, leur nationalité (principalement américains et français) et sur la fréquentation des salles, des données d'autant plus précieuses qu'elles proviennent de sources en langue persane. On y apprend par exemple que durant l'après-guerre l'USIA (United States Information Agency), une agence de propagande américaine, organise des formations afin d'enseigner aux Iraniens à réaliser des reportages qui sont ensuite diffusés dans un cinéma itinérant à bord d'une camionnette. Les données et les faits exposés dans ce chapitre appréhendent de manière concrète la diffusion des films étrangers en Iran et leur possibilité à atteindre le public.

Dans la deuxième partie, l'auteur traite de l'influence, dès les débuts du cinéma, des cinématographies des pays voisins, la Turquie, les pays arabes (y compris l'Égypte) et l'Inde (Bollywood), due aux correspondances culturelles entre ces zones. De plus, l'arrivée de techniciens russes, arméniens et égyptiens engendre également un transfert de savoirs. Mais la plus forte influence sur le cinéma iranien vient des films issus de l'Inde et des pays arabes qui connaissent un énorme succès populaire en Iran. Selon l'auteur, ce succès s'explique par les proximités culturelles – tradition, histoire, croyances et valeurs identiques – entre les sociétés indienne ou arabe et la société iranienne.

Ces influences donneront naissance au film farsi, un cinéma commercial et populaire qui devient très vite le genre national. À la fin du chapitre, l'auteur reprend la thèse largement partagée par les spécialistes selon laquelle la présence de ce cinéma commercial a motivé l'apparition de la « nouvelle vague » iranienne, comme en France le cinéma américain a stimulé l'essor de la « Nouvelle vague ».

Dans la troisième partie, qui oscille entre des considérations esthétiques issues de l'analyse des films et des faits sociaux, historiques et économiques, l'auteur présente la manière dont les films hollywoodiens des années 1960 et 1970 – décennies correspondant à une occidentalisation de la société iranienne voulue par le Shah – ont influencé et inspiré les jeunes cinéastes iraniens, leur permettant de dépasser le cinéma traditionnel avec ses conventions et son caractère politiquement correct. La mise en place de coproductions avec la France et les États-Unis ainsi qu'une déferlante de films américains dans les salles eurent pour impact de modifier les goûts du public et d'inspirer les cinéastes iraniens dont Massoud Kimiaei à qui l'auteur consacre une large étude puisqu'il serait l'un des auteurs les plus influencés par le style américain. Prenant le cas de *Ghissar* (M. Kimiaei, 1969), l'auteur montre que ce film comprend plusieurs similitudes avec les films américains notamment au niveau du scénario (récit plus dense et plus rythmé) et du jeu d'acteur (inspiré de Marlon Brando et James Dean) ; il y perçoit également une correspondance thématique puisque le film travaille la figure du marginal qui est une particularité du cinéma américain de l'époque. Malgré une proximité certaine avec le cinéma américain, Kimiaei parvient, dans *Ghissar*, à intégrer la culture locale, ainsi qu'à respecter les règles de la censure. Le film atteste également de la bonne connaissance du réalisateur des maux de la société iranienne de l'époque dont il cherche à donner une image réaliste.

Le quatrième chapitre s'intéresse à l'influence des films européens, principalement le néo-réalisme et la « Nouvelle vague », dont l'impact fut majeur

pour le cinéma iranien générant même quelques chefs-d'œuvre de cette période comme *Gav (la Vache)*, Darius Mehrjui, 1969). Si l'intérêt pour le néo-réalisme serait dû aux nombreux points communs entre les sociétés iranienne et italienne – il parle d'ailleurs d'un véritable processus d'assimilation du néo-réalisme par le cinéma iranien – le rapprochement avec la « Nouvelle vague » se manifeste plutôt par la débrouillardise dont doivent faire preuve les cinéastes iraniens tout comme leurs compères français pour tourner rapidement, sans moyens, sans autorisations et avec des acteurs non professionnels. L'auteur rappelle également que bon nombre de cinéastes iraniens ont étudié en France, ayant eu ainsi un accès privilégié à ces films, et qu'il subsiste de nombreuses correspondances culturelles entre la France et l'Iran.

Décortiquant les œuvres pour en rechercher les influences, l'auteur se livre ici à une interprétation des films selon sa problématique mais bien loin des faits et des données économiques présentés dans la première partie qui permettaient alors de considérer plus concrètement la diffusion : par exemple, les chiffres des entrées en salles de ces films proches du cinéma européen auraient fourni de précieux renseignements sur la réception (en salles et non seulement critique) en Iran de ces œuvres plébiscitées à l'étranger.

Après l'examen des films d'avant la révolution, l'auteur peut enfin affirmer, dans la cinquième et dernière partie, l'existence d'un cinéma national iranien qui a intégré les influences étrangères tout en parvenant à refléter la réalité de la société iranienne, répondant ainsi à la définition proposée en début d'ouvrage.

Pour étayer ses résultats et montrer l'un des aspects du processus de transformation et d'assimilation des films étrangers, il mentionne de façon plutôt succincte un fait très intéressant : au moment du doublage en persan, des dialogues sont volontairement modifiés afin que le comportement du héros soit en tout point noble et honnête et qu'il corresponde ainsi mieux à la mentalité iranienne. Si la censure est partie prenante de ces changements, ceux-ci répondraient également au goût du public

et à ce qu'il attend d'un récit de fiction. Mais l'auteur ne cite que le cas de *The Thomas Crown Affair (l'Affaire Thomas Crown)*, Norman Jewison, 1968). Il est certain qu'une étude approfondie de ce phénomène aurait permis d'ancrer le propos de l'auteur de manière plus concrète au niveau des pratiques de l'industrie. Et c'est une remarque que l'on pourrait adresser à l'ensemble de l'étude qui dresse un très large panorama de la production iranienne d'avant 1979 avec des données économiques, culturelles, historiques et sociales précieuses eu égard à la question du national mais qui, vu l'étendue du corpus et la volonté d'exhaustivité de l'auteur, aborde de manière anecdotique certains phénomènes importants et révélateurs pour la problématique.

L'intérêt de cet ouvrage est d'exposer le cas d'un cinéma national dans une perspective transnationale, c'est-à-dire qui comprend la circulation des films, évidemment, mais également celle des techniques, des savoirs et des personnes. Toutefois la définition limitatrice du cinéma national à l'aune de laquelle l'auteur analyse les œuvres amenuise la portée de son propos : les informations concernant la production, la diffusion et la réception des films ne sont pas articulées pas avec le concept de cinéma national, alors qu'elles apparaissent comme essentielles dans la définition même de celui-ci. Un fait d'autant plus regrettable que le livre regorge d'informations inédites sur la production iranienne d'avant la révolution.

Carine Bernasconi

DVD : *Mr West au Pays des Bolchéviks* de Lev Kouléchov ; *Miss Mend*, de Boris Barnet et Fedor Ozep, Lobster, 2016

Deux films soviétiques des années 1920 sortent en DVD en France grâce à Lobster : le fameux *Mr West au Pays des Bolchéviks* du collectif Kouléchov (rebaptisé, auteurisme oblige, « de » Lev Kouléchov), qui date de 1924, et le *serial* de Boris Barnet et Fédor Ozep, *Miss Mend*, moins accessible, sinon en 35mm, dans quelques cinémathèques. C'est évidemment réjouissant car depuis